

УДК 82 Мердок.06  
ББК 83.3(4)

**А.А. Асланова**

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР  
АЙРИС МЕРДОК  
В АСПЕКТЕ ИЗУЧЕНИЯ  
АВТОРСКИХ  
КОММУНИКАТИВНЫХ  
СТРАТЕГИЙ  
В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ  
ДИСКУРСЕ**

---

Статья посвящена исследованию способов репрезентации коммуникативных стратегий в аспекте их авторского обрамления в постмодернистском художественном дискурсе А. Мердок.

**Ключевые слова:** *коммуникативная стратегия, постмодернистский дискурс, эмотивные смыслы, имплицитный смысл.*

---

Асланова Александра Акоповна – соискатель кафедры русского языка и теории языка Педагогического института Южного федерального университета, преподаватель кафедры общегуманитарных дисциплин Московского института предпринимательства и права (филиал в г. Ростове-на-Дону)  
Тел.: 8 (863)297-60-69  
E-mail: mipp@aaanet.ru

© Асланова А.А., 2010 г.

Творческая манера Айрис Мердок основывается на оппозиции «автор – повествователь», выстраиваемой от первого лица. Это, на наш взгляд, определяется тем фактом, что в постмодернистской литературе «человек ориентирован на коммуникацию и целеполагающую устремленность; действующие причины для него – не внешняя коммуникация, а внутренняя связь между субъектами...» [Алейник, с. 11].

Романы Айрис Мердок от первого лица, продолжая традицию формы, расширяют представления о возможностях авторского языкового освоения действительности, частью которой является и внутренний мир героя-рассказчика, его собственное «Я». Вербальное мышление героя, с помощью которого он осваивает жизнь, выявляет его отношение к действительности, т.е. слово запечатлевает определенную идеологическую позицию и в таком виде становится предметом изображения. При этом таким «предметом» предстает не только слово, но и точка зрения героя на мир. Между этой точкой зрения и авторской, между словом героя и словом автора возникают диалогические отношения, что и сообщает повествованию своеобразный драматизм, конструируемый посредством авторских коммуникативных стратегий.

Актуальность исследования данных стратегий обусловлена обращением к проблеме динамических коммуникативных процессов порождения художественного текста. В частности, изучение постмодернистского текста

как динамического явления определяется функциональным подходом к анализу языковых процессов в аспекте идентификации авторского сознания. Современная научная парадигма функционализма предусматривает исследование языковых единиц не с позиций их структурного состава, а с точки зрения их функционирования в художественном тексте с ориентацией на анализ различных механизмов, связанных с организацией имплицитного смысла в художественном тексте и моделирование посредством данных смыслов авторских коммуникативных стратегий.

Теория коммуникативных стратегий вписывается в общую теорию художественной коммуникации, поскольку опирается на такое актуальное направление современной лингвистики, как теория языковой личности. Изучение конкретных коммуникативных стратегий в художественном тексте немислимо без обращения к языковой личности автора, их использующего. Изучение коммуникативных стратегий позволяет установить зависимость их выбора и реализации от индивидуальных особенностей языковой личности автора, являющегося представителем определенного литературного направления. С данной точки зрения исследование коммуникативных стратегий А. Мердок с опорой на модель языковой личности представляется перспективным, поскольку подобная художественная модель обладает соответствием с оперированием формами авторских мыслей, которые эксплицируются в семантике языковых форм, репрезентирующей постмодернистскую поэтику.

Игра становится организующим началом в процессе языковой реконструкции А. Мердок художественного мира ее романов. Процесс «надевания» и «преодоления» масок у Мердок-художника оказывается во многом подчиненным неким правилам, закономерностям, которые пронизывают не только взаимоотношения персонажей, но становятся определяющими для всех уровней художественного мира писательницы, что позволяет говорить о глубинной связи правил игры с законами романного жанра Мердок, впитавшего элементы драмы, трагедии, комедии. Тайна как один из важных «навязчивых» мотивов поздних романов Мердок становится философским, идейным, эстетическим, сюжетообразующим элементом ее художественного мира, который пронизан внутренним напряжением между загадкой и стремлением к ее разгадыванию. Благодаря приему языковой игры слово в художественном дискурсе А. Мердок, согласно нашим наблюдениям, становится точкой пересечения важных для читательской рецепции имплицитных смыслов, основой для бесконечных метаморфоз образов персонажей.

Подобные метаморфозы реализуются, в частности, в коммуникативной стратегии «речевая маска», временной и ситуативной эксплуатации персонажами А. Мердок чужого языкового образа, имитации чужого речевого поведения и манеры речи, предполагающих иную языковую картину мира. Прибегая к подобной стратегии, автор си-

туативно наделяет героя иной речевой манерой, которая принадлежит обобщенному типу, отраженному в языковом сознании окружающих его персонажей. В основе формирования коммуникативной стратегии «речевая маска» лежит подражание, пародирование с целью создания игровой ситуации. При этом особыми языковыми средствами автор подчеркивает «чуждость речи», посредством которой герой выражает свое отношение к форме или содержанию высказывания собеседника. «Речевая маска» осознается проницательными читателями как чужое речевое поведение, основанное на некоем обобщенном образе. Герой имитирует не только манеру речи, но и лексикон и картину мира изображаемого образа.

Манипулятивная функция «речевой маски» персонажа проявляется тогда, когда персонаж манипулирует поведением собеседника, цель «речевой маски» в данном случае – добиться от собеседника определенных речевых/ неречевых действий, поступков. При этом у собеседника в процессе общения сохраняется иллюзия равноправного участия в диалоге. Так, Элспет Макран в романе «Добрый подмастерье», желая оградить Эдварда от своей дочери и сестры Марка, надевает «речевую маску» агрессивного собеседника, непримиримо относящегося к отцу Эдварда, его нынешней жене и дочерям. Ср.: *'Why did they invite you?' said Elspeth, 'who wrote to you?' 'Mother May did – I mean Mrs Baltram.' "Mother May"!' 'That's what we call her – ' 'You mean you and those half-crazy girls.' 'They are my sisters, and – ' <...> '...why do you think they asked me?' Elspeth Macran smiled, revealing very white false teeth. 'I don't know, but not for your good you may be sure. You don't imagine it was the old fool's idea? His mind has gone.' 'Don't be so aggressive, ma,' said Sarah. 'You'll reduce poor Edward to tears.' 'No, she won't,' said Edward. 'I think I'll go now. I only called to ask the way to the sea' [Murdoch, 2005b, p. 201]. Подобная стратегия отражает тактику аффективного реагирования персонажа, отражает его эмоции, настроения, чувства, переживание своего отношения к высказыванию и окружающему миру.*

В своем художественном дискурсе А. Мердок ставит всевозможные эксперименты над природой реальности, которая воспринимается читателями параллельно действительности как реальность творческого акта, созданная из элементов повседневности, которая «предстает формой действительности, где материальный мир существует как предметная данность сквозь призму ежедневного восприятия» [Хренов, с. 5]. Автор стремится преодолеть давление реалистической традиции, где писатель пытается снабдить воображаемый повседневный мир формальным свидетельством его реальности, в то же время сохранив за этим знаком двусмысленный характер двойственного объекта – одновременно правдоподобного и ненастоящего, ради художественного ощущения неисчерпаемости и незавершенности действительности в эмоциональном проявлении персонажей. Другими словами, эмотивные смыслы художественного текста включены как в структуру образа автора, так и в структуру образа персонажа. При этом в ситуации ин-

терпретации постмодернистского текста «... встает вопрос не о критериях правильности, логических соответствиях, семантической полноте, а о способности декодирования образов, имеющих метаязыковую природу и распознаваемых не столько на уровне логики, здравого смысла, сколько эмоционально-интуитивно» [Храпова, с. 21].

Коммуникативная стратегия передачи эмоций частотно представлена в романах А. Мердок при описании действий персонажей, их портретных характеристик, изображении пейзажа или деталей интерьера. Детальное писание реальной действительности не предполагает каких-либо элементов ее анализа, оценки моделируемых фактов. Данная стратегия используется автором, как правило, для передачи эмоций персонажей (их жестов, мимики, поз, окружающей их обстановки). Например: “*She stood up and gave him her hand and he kissed it several times, closing his eyes. Then he put his arms around her and hugged her violently. After that they stared at each other with composed, almost stern, faces*” [Murdoc, 2005c, p. 347].

В приведенном примере автор придерживается репрезентативно-символической манеры передачи эмоций – описание динамики взаимоотношений персонажей. Отчаянные поцелуи (*he kissed it several times*), энергичные объятия (*hugged her violently*), при этом почти непроницаемые лица (*almost stern faces*) – все это репрезентанты эмоций, по которым читатель судит о характере данных эмоций, переживаемых в данный момент персонажами.

В художественном дискурсе А. Мердок аксиологическим параметром, определяемым мерой рефлексии читателя, необходимой для освоения содержания, смысла, идей текста, предстает коммуникативная стратегия отражения динамики цветоизменения в рамках моделируемой перцептивной ситуации. При реализации подобной стратегии референтом цветообозначения выступает персонаж. Антропологический подход при этом предопределяется авторской установкой на своеобразную «дезобъективацию» персонажа. Другими словами, лексемы, передающие изменения и результаты изменений цветообозначений в облике персонажа отражают авторский интерес, возникающий не в физическом «объективном» поле, а в символическом, эмоциональном, дискурсивном поле взаимодействия желаний и взглядов.

Данная стратегия в художественном дискурсе А. Мердок реализуется, в частности, как размышление по поводу наблюдаемого цветоизменения. Повествователь делает умозаключения по поводу причин изменения цвета, которые анализируются с позиции мыслительной деятельности персонажей, задействованных в данной ситуации общения, их «перцептивного мира». Маркерами мыслительной деятельности в этом случае выступают непосредственно глаголы со значением полагания, передающие мнение, умозаключение. Ср.: “*Now as he looked down on the gardenly suburban scene he thought that there was a strange hazel look in her eyes. O god, thought Ludwig, perhaps she’s pregnant already!*” [Murdoc, 2005a p. 127]. Подобная авторская стратегия актуа-

лизирует в художественном тексте личность воспринимающего, непосредственность, ситуативность восприятия, эмоциональность. Особенно ярко это проявляется, когда оценка цветоизменения, осуществляемая воспринимающим персонажем, носит субъективный характер. В этом случае полагание персонажа о цветоизменении, конструируемое автором, осуществляется с некоторым сомнением, что на языковом уровне подчеркивается модальным глаголом *must*. Маркером конструируемой автором ментальной ситуации выступает глагол *to think* в значении «делать вывод, умозаключение».

В художественном тексте А. Мердок авторские характеристики звучащей речи персонажей несут разнообразную имплицитную информацию о говорящем, косвенно «сообщают» о самом персонаже, его взаимоотношениях с собеседником, испытываемых чувствах. Данная информация косвенно сообщает и о точке зрения персонажа в данной диалогической ситуации, его оценивании данной ситуации, соответствующей реакции на нее. При этом оценки описываемой действительности, представленные в одном отрезке текста, являются, как правило, разными. Одна детализация голоса отменяет другую детализацию. В результате сказанное в последующей диалогической реплике отменяет сказанное в предшествующей реплике. Сменяется ритм общения. Таким образом, создается динамика повествования, эмоциональный накал конструируемого в данном повествовании диалогического общения персонажей. Поэтому в дискурсе автора художественного текста детализация смысловых признаков звучащей речи занимает особое место, служит средством реализации коммуникативной стратегии лексической репрезентации имплицитного смысла.

А. Мердок конструирует дискурс своих персонажей таким образом, чтобы указать на тот факт, что они «играют» своими голосами, намеренно меняют его громкость и высоту звучания. Однако иногда в художественный замысел автора входит факт скрытия персонажами того, что происходит в их душе, необходимости усилием воли сохранить ровный тон, не отражающий его внутреннее состояние, таким образом сохранить самообладание. Ср.: “*No.’ Ludens was now slightly infected by Irina’s anxiety, but spoke cheerfully. He’s probably walking about in the grounds and thinking...*” [Murdoc, 2005c, p. 341]. Персонажи в конструируемой А. Мердок художественной реальности говорят не характерными для них голосами, что свидетельствует либо о глубоких эмоциональных переживаниях, либо – об игре, которую они ведут в данной диалогической ситуации. Более того, в коммуникативную стратегию автора входит стремление передать читателям не то, что говорят персонажи, а как они говорят. В связи с этим важное место в художественном тексте автора занимает смысловая детализация эмоциональных оттенков голоса персонажей.

Значительное место в постмодернистском дискурсе А. Мердок занимает коммуникативная стратегия индивидуально-авторской репрезентации имплицатур. Исследование данной авторской установки

предполагает анализ особенностей моделирования в тексте А. Мердок метафоры, расширенная трактовка которой «...включает собственно метафору, метонимию, сравнение, оксюморон, перифразу, двойной смысл, игру слов, иронию, гиперболу и литоту» [Белецкая, с. 3]. Конструирование имплицитного смысла в этом случае предполагает глубокий процесс авторского моделирования совмещенного пространства смысла, позволяющего установить общность между объектами и их признаками.

Одним из основных принципов реализации установки А. Мердок на индивидуально-авторскую форму репрезентации импликатур выступает, в частности, развернутая метафора, в структуре которой прослеживаются как собственно метафорические элементы (языковые выражения, репрезентирующие некую метафорическую проекцию в языке), так и буквальные элементы (языковые выражения, принадлежащие буквальному плану высказывания). Выявляются также элементы двоякого толкования, которые могут одновременно принадлежать как буквальному, так и метафорическому плану высказывания [Grady Etal, p. 128]. Развернутая метафора в художественном дискурсе А. Мердок обладает текстообразующими свойствами. Ср.: *Pierce's intent to spend the duration of a tide inside the cave had become, in the long course of its maturing, so huge and obsessive in his mind that it excluded any explanation in terms of something further. It was certainly connected with Barbara, but it might be truer to say that **the idea of the cave had swallowed up the idea of Barbara**. A great black dart pointed him into this magnetic darkness. **Humiliation and rejection and despair had blended into a thrust of desire** which no longer had Barbara for its object. That the ordeal might end in death was an essential part of its authority. Yet the hypothesis of this factual death was almost incidental. **The concept of death had been growing in Pierce's mind**, an expanding, curiously dazzling, black object which was not a physical possibility or even a consolation, but the supreme object of love* [Murdoch, 2006, p. 195].

В данном отрывке представлены мысли персонажа (Пиерса), оказавшегося в ситуации, грозящей гибелью. Автор представляет в метафорической форме не сами мысли, а их зарождение в сознании персонажа (*the concept of death had been growing in Pierce's mind*), характер взаимодействия друг с другом. Мысли не дифференцируются отчетливо в сознании персонажа, а конкурируют друг с другом, в результате чего одна мысль «пожирает» другую (*the idea of the cave had swallowed up the idea of Barbara*), смешиваются, чтобы породить новую мысль (*humiliation and rejection and despair had blended into a thrust of desire*). Таким образом, в организации текста участвует несколько метафор с отрицательной оценкой. Стабильность проявления мысли в сознании персонажа позволяет дифференцировать метафоры, отражающие характер их проявления, на ядерные и периферийные. Приоритет при-

надлежит мысли о смерти, поскольку данная мысль, выдержав конкуренцию с другими мыслями, стабильно «нарастает» в сознании персонажа (*had been growing in Pierce's mind*). Мысли о Барбаре, унижении и отвержении отступают на второй план, поскольку они либо уступают под натиском чувства страха (*swallowed up*), либо «перерождаются» в мысли о спасении (*had blended into a thrust of desire*). Метафоры подчеркивают, что в данных мыслях присутствует забвение (переключка с идеями М. Фуко). Взаимодействие ядерной и периферийных метафор, в свою очередь, косвенно эксплицируют еще одну метафору – желания персонажа не исчезают даже перед лицом исключительной опасности, предстают внутренним иррациональным двигателем, механизмом действий персонажа в сложившейся неоднозначной ситуации. Данная метафора также обладает постмодернистскими корнями, так как подчеркивает, что желания субъекта инвестируются в процессе метафорического означивания, «человек – машина желаний» [Алейник, с. 18]. Взаимодействие ядерной и периферийных метафор высвечивает новое видение метафоризируемых мыслей персонажа, первооснову его психической деятельности.

Таким образом, формирование коммуникативных стратегий в постмодернистских текстах А. Мердок предполагает обращение к наиболее ярким, значимым в прагматическом плане «участкам» языка, в которых происходит воплощение языковой личности автора. Под коммуникативными стратегиями в статье выведены способы повествования, которые избирает А. Мердок для поддержания контакта с читателем как основным реципиентом текста, способы, в какой-то мере предполагающие предусмотренность и организованность интерпретации самой структуры текста. Иными словами, каким образом автор описывает последовательность происходящих событий, как он их трактует, какие средства выразительности оказываются при этом в центре ключевыми. Автору принадлежит желание создать такой тип текста, который затягивает читателя в «дискурсивную» воронку.

Прагматической основой для конструирования той или иной коммуникативной стратегии в постмодернистском тексте предстают те выразительные средства языка, которые в наибольшей степени освоены языковой личностью автора. При этом в разряд выразительных попадают не только традиционные стилистические средства (ассонанс, аллитерация, метафоры, сравнения и т.д.), но и особенности речеактовой номинации высказывания, обладающие имплицитным смыслом, реализующимся в уникальном авторском контексте. Это объясняется способностью любого слова постмодернистского текста быть своеобразной формой нового, поэтического смысла. Именно данные средства в постмодернистских текстах А. Мердок становятся основой выбора, новаторского эксперимента, сопровождаемого семантико-прагматической модификацией контекста.

**Литература**

*Алейник Р.М.* Образ человека в философской постмодернистской литературе : автореф. дис. ... д-ра. филос. наук. М., 2007. 48 с.

*Белецкая Е.В.* Моделирование особенностей конструирования метафоры: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2007. 19 с.

*Храпова В.А.* Текст как социокультурный код общества: автореф. дис. ... д-ра. филос. наук. Волгоград, 2007. 28 с.

*Хренов И.А.* Мир повседневности в социально-философской рефлексии: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Тверь, 2007. 21 с.

*Grady J., Taub S., Morgan S.* Primitive and compound metaphors // Conceptual structure, discourse and language / ed. A. Goldberg. Stanford, CA: Center for the study of Language and Information, 1996. P. 127–143.

*Murdoch I.* An Accidental Man. L., 2005a. 378 p.

*Murdoch I.* The Good Apprentice. L., 2005b. 561 p.

*Murdoch I.* The Nice and the Good. L., 2006. 350 p.

*Murdoch I.* The Massage to the Planet. L., 2005c. 563 p.